



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: L'union du silence et de la parole dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès

Author: Grażyna Starak

Citation style: Starak Grażyna. (2006). L'union du silence et de la parole dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès. "Romanica Silesiana" (No 1 (2006), s. 77-83).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

GRAŻYNA STARAK

Université de Silésie

L'union du silence et de la parole dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès

L'oeuvre de Bernard-Marie Koltès, mort prématurément à l'âge de 41 ans, est le lieu de perpétuelles interrogations sur des problèmes d'importance majeure pour l'homme, pour le monde, des problèmes de la Vie et de la Mort, de l'Amitié et du Crime. Toutes ces questions intriguent, inquiètent, constituent une curieuse suspension, restent pour nous des énigmes, certaines ouvrent sur de nouvelles questions. Ce qui est intéressant dans cette oeuvre c'est que Koltès ne nous donne aucune réponse, ne résout aucun de tous ces problèmes posés, ne suggère même pas de solution. Là, il se tait. Mais « si le texte donne toutes les réponses – comme l'écrit Anne UBERSFELD – à quoi bon la scène ? » (1999 : 8). Dans le présent article nous tâcherons d'analyser les moyens, les mécanismes du jeu avec le silence dans les textes mêmes de pièces et nous verrons comment les réalisations scéniques, notamment celles de Patrice Chéreau, cherchent à donner des réponses, à exploiter ce non-dit koltèsien.

Le théâtre de Koltès est un théâtre de relations, de demandes, de recherche de l'Autre, mais cet Autre ne répond pas, non qu'il ne soit pas présent, il est toujours à côté, à moins que ce ne soit *La Nuit juste avant les forêts*, mais même là, bien qu'invisible pour les spectateurs, celui à qui s'adresse le locuteur, marque sa présence par le soliloque même du destinataire, et sa présence est aussi tangible que celle du locuteur (utilisation de la 2^e personne du singulier). Le monologue est une forme privilégiée de Koltès, c'est la caractéristique centrale de son oeuvre. C'est à travers le monologue que Koltès construit ses personnages, mais il serait plutôt difficile de qualifier son théâtre de littéraire ou de poétique, car les monologues ont quelque chose de matériel, un certain aspect corporel, ce qui fait qu'ils sont très concrets à jouer, à incarner, « son verbe fait corps avec la scène » (SARRAZAC J.-P., 1995 : 222). Contrairement

donc à l'opinion largement répandue que le théâtre de Koltès c'est avant tout le texte, la parole, nous chercherons aussi dans la mise en scène la pleine réalisation de cette oeuvre, cette mise en scène qui parfois dit plus que le texte même, mais qui, de tels cas existent aussi, ne donne pas toujours toutes les réponses. Et comme Koltès constatait lui-même que la seule mise en scène à laquelle il s'intéressait vraiment et qu'il considérait comme une réalisation finale de son travail, était celle de Patrice Chéreau (KOLTÈS B.-M., 1990 : 124), nous proposerons de nous référer aux travaux justement de ce metteur en scène, notamment à ses réalisations de la pièce *Dans la solitude des champs de coton*. Nous ferons référence aussi à *Quai ouest* et à *La Nuit juste avant les forêts* pour montrer quelle arme constitue le langage de Koltès et comment il joue avec le non-dit. Mais avant d'aborder ce thème il nous faut préciser une chose. Dans le cas de la mise en scène de l'oeuvre de Koltès il ne s'agit pas d'une re-crédation de ses piédces mais de leurs réalisations, il s'agit d'une transposition la plus fidèle et authentique de ses idées, et c'est exactement ce que fait Chéreau en sachant se mettre au service des textes de Koltès pour en tirer toutes les significations possibles. Et c'est dans ce sens-là qu'on peut parler d'une réussite de la coopération artistique entre ces deux hommes de théâtre.

Koltès a joué un rôle très important dans le retour à la conception d'un théâtre où le texte littéraire occupe la place primordiale, qui s'opère en France dans les années 80., une nouvelle relation s'établit alors entre théâtre et littérature qui n'est plus traitée comme un simple support pour la création d'une oeuvre d'art indépendante. Koltès défend décidément l'autonomie du texte de la pièce, il exige des metteurs en scène le respect absolu du texte. Pour lui la langue est tout, c'est le centre de son écriture dramatique. C'est d'ailleurs le langage, le dialogue qui l'ont amené au théâtre : « J'écris du théâtre parce que c'est surtout le langage parlé qui m'intéresse » (KOLTÈS B.-M., 1999 : 31). Il faut donc chercher la théâtralité de l'oeuvre dramatique de Koltès dans le texte même. J.-P. Sarrazac rappelle à cette occasion que cette théâtralité, définie par Roland Barthes comme « épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit » est toujours, selon ce dernier, « une donnée de création, non de réalisation » (SARRAZAC J.-P., 1995 : 221). La fascination de Koltès pour la langue, son rythme, sa mélodie, fait qu'elle devient le principal moteur de l'action, de la construction des personnages, ce sont les mots qui définissent les éléments principaux de sa création dramatique. À l'occasion il faut souligner qu'il se sert de cette langue de façon extraordinaire, il sait la manier dans toutes ses dimensions : le français soigné, le français parlé, mais aussi la langue métissée, la façon dont parlent les francophones d'origine africaine, etc. Koltès parle beaucoup de l'autonomie, de l'indépendance littéraire de ses pièces, le résultat final de son travail est le texte écrit et non pas sa création scénique : « Je n'écris pas des spectacles, j'écris

des pièces », avoue-t-il dans un entretien avec Gilles Costaz. Le paradoxe c'est que cette langue qui fait tout dans son théâtre ne sert pas à la communication, elle échoue complètement en tant que moyen de contact, elle jette les personnages dans un abîme de solitude, d'incompréhension et les dialogues qui sont primordiaux dans son théâtre, à vrai dire, ne deviennent que des monologues, chacun parle pour soi, même s'il semble s'adresser à l'autre. Ainsi nous en venons à l'un des grands thèmes du théâtre koltèsien, à savoir le manque de communication, la confrontation avec l'Autre et la solitude absolue de l'être. Mais est-il possible encore, depuis Beckett, de parler de dialogue dramatique *sensu stricto*? Face à cette paralysie du dialogue dans le drame post-beckettien Koltès va nous proposer une nouvelle forme de dialogue, née de cette quête de dialogue, de cet appel au dialogue d'un être solitaire jeté dans le vide du plateau. Cette nouvelle forme consiste non pas dans une restauration du dialogue mais, comme l'appelle J.-P. Sarrazac, dans un montage de dialogues de monologues. Ainsi « le monologue démultiplié de Koltès tend [...] vers un nouveau dialogisme, vers un dialogisme absolu où les positions des entreparleurs restent ouvertes à jamais » (SARRAZAC J.-P., 1995 : 223). Anne UBERSFELD parle à ce propos de quasi-monologue qu'elle définit comme « un mode de parole qui dit un rapport de projection vers un allocutaire présent, mais dont il est vain d'attendre une réponse » (1999 : 161). Une autre fois elle appelle quasi-monologue « une forme particulière de soliloque, celle qui contient une *demande*, explicite ou non, adressée à un interlocuteur muet » (UBERSFELD A., 2000 : 88). Et c'est justement ce soliloque qui va nous intéresser tout d'abord.

Tout le texte de *La nuit juste avant les forêts* n'est qu'un long soliloque, une seule phrase de cinquante sept pages. Un homme parle, un soir, dans une rue, sous la pluie, il est seul, seul à en mourir. Il parle à un autre homme, à un inconnu que nous, les spectateurs, ne verrons jamais. Il ne paraîtra physiquement sur la scène pas une seule fois. Mais c'est à lui que s'adresse le locuteur tout au long de ce soliloque, il tente de le retenir, il l'aborde. Cet inconnu n'est pas donc un fantasme, son existence est fortement annoncée par la deuxième personne du singulier : « Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu... » (KOLTÈS B.-M., 1988 : 7). L'invisible devient presque physique, matérialisé par cet acte de langage qui suit un acte d'aborder. Cependant cette longue « parlerie » n'exprime pas l'objet de cette demande, de ce désir, ce qui devient élément décisif dans l'oeuvre. Que veut le locuteur ? Une chambre pour passer le reste de la nuit, un café, une bière, une cigarette, un peu d'argent, ou peut-être l'amour ? La situation d'énonciation ne sera éclairée jusqu'à la fin, ce qui fait que l'imagination du lecteur/spectateur oscille entre plusieurs hypothèses dont s'imposent en particulier : une situation de drague homosexuelle ou alors de mendicité. Mais finalement on ne retient que cet acte même de langage, l'acte fondamental de la demande, « le sentiment de l'urgence

de la quête, qui finit par revêtir l'aspect quasi métaphysique d'une quête « religieuse » de l'Autre, d'un vouloir éperdu, celui de sortir de l'enfer de la solitude, enfer matérialisé par cette infinie pluie nocturne » (UBERSFELD A., 1999 : 156). Ce grand non-dit (imprécision dans l'objet du désir) devient ici l'élément décisif de la portée philosophique de la pièce : il n'y a pas d'amour – les mots du locuteur se heurtent au silence, mais sans cesse il faut demander, il faut demander jusqu'au dernier essoufflement. Le thème de l'étranger (celui qui porte en lui toutes les différences) et de la différence, qui est un grand thème de théâtre apparaît ici dans toute son ampleur. Il y a aussi une part d'exprimé dans le discours, qui porte sur quelques faits précis : ce que le locuteur, mi-chômeur, mi-loubard, est seul, étranger, célibataire, habitué des chambres d'hôtel, mais il ne peut plus revenir dans la chambre qu'il occupait, qu'il n'a pas d'argent, qu'il n'a pas de travail, parce que probablement il n'en veut pas. Ce qui est exprimé ou crié plutôt, c'est aussi la révolte et le désarroi face à ce monde angoissant.

Le non-dit, non-exprimé constitue aussi un pilier central de *Dans la solitude des champs de coton*, une sorte de clownerie métaphysique ou dialogue philosophique à la manière du XVIII^e siècle, qui met en scène deux hommes qui vont se croiser dans un désert urbain, un néant brumeux, dans un endroit peu sûr où, surtout la nuit, aucune rencontre ne peut être fortuite et à « cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux » (KOLTÈS B.-M., 1986 : 9). Ils ne sont explicitement nommés « le dealer » et « le client » que dans les didascalies. Commence entre eux deux un étrange rituel, un combat singulier : le premier est prêt à vendre quelque chose et le deuxième, peut-être, à acheter. Mais le problème, c'est que ce « quelque chose » ne sera jamais défini, précisé, ni la marchandise éventuelle ni le désir. Et c'est de nouveau au lecteur/spectateur de se créer des hypothèses sur l'objet de ce commerce, à travers d'interminables métaphores dont le texte de la pièce est parsemé. Il est intéressant de voir comment Koltès tout en usant des mots, la pièce est très verbeuse, ne dit pas l'essentiel, ou plutôt le fait qu'il ne le dit pas devient ici essentiel. Peut-être que cet inommé constitue le seul lien entre ces deux êtres solitaires et hostiles, deux ennemis qui, d'une certaine façon, deviennent complémentaires, des adversaires fraternels : ils se cherchent, ils s'éloignent, ils se rapprochent, créant ainsi une étrange danse d'attirance et de répulsion qui va jusqu'à l'affrontement physique. La pièce est construite de façon à bien dissimuler l'objet de ce « deal », pour ne pas le nommer. Ce sera donc la tâche du metteur en scène de suggérer au spectateur quelques idées. D'ailleurs la parole est ici tellement expressive qu'elle demande véritablement à être mise en scène et que « des corps et des voix nous en montrent ce qu'elle ne dit pas et rendent manifeste la subtile violence de cette rencontre [...] » (FABIEN M., 1987).

Voyons donc comment les mises en scène successives de Patrice Chéreau explorent ce non-dit de la pièce. Dans la première version, celle de 1987, à Nanterre-Amandiers, le rôle du Dealer a été joué par Isaach de Bankolé (acteur noir ; rappelons que Koltès a écrit ce rôle spécialement pour un « Black ») et celui du Client par Laurent Malet. Dans la version suivante, fin 1987, c'est Patrice Chéreau lui-même qui s'est investi du rôle du Dealer, contrairement à la volonté de Koltès, le rôle du Client a été confié de nouveau à Laurent Malet ; et finalement, dans la troisième version, celle d'Ivry, en 1995, nous avons vu à côté de Chéreau toujours dans le rôle du Dealer, Pascal Greggory dans celui du Client. Précisons que dans tous les trois cas il ne s'agit pas de trouver le véritable sens de la pièce, mais plutôt de continuer à penser les différentes possibilités qu'offre le texte. Les différences concernent surtout les buts qui varient dans chaque mise en scène et l'exploitation de cet objet inexprimé du commerce. La première version, celle avec Bankolé, fut, d'après Chéreau lui-même, la plus fidèle à ce que voulait Koltès. Ce dernier insistait beaucoup pour que le rôle du Dealer soit joué par un Noir, ce qui devait souligner une étrangeté immédiate et une hostilité sans raison explicite entre les deux protagonistes. La confrontation entre eux deux, dont l'objet pouvait vraisemblablement être de la drogue, devenait ici très sauvage, agressive, comme une lutte entre un chien et un chat¹. La version suivante est teintée du même caractère de sauvagerie et d'hostilité, mais le fait que le rôle du Dealer a été joué par un Blanc a changé un peu l'optique de la pièce. On a l'impression que malgré cette hostilité réciproque des deux protagonistes, ils sont un peu plus proches l'un de l'autre, une sorte de compréhension, de complicité étrange s'établit entre eux. Ce qui amène les spectateurs à voir dans cette situation une histoire de drague homosexuelle. Bien que le comportement du Client soit devenu plus inquiétant, c'est le Dealer qui s'impose avec son agression, sa force. La dernière version a été réalisée six ans après la mort de Koltès, la mise en scène, très dépouillée, a découvert de nouvelles lectures jusque là inexplorées. Elle a changé aussi considérablement l'enjeu de la pièce. Ce n'est plus l'objet du deal qui est au centre mais le désir même. Chéreau exploite donc le seul aspect concret de la pièce : « Il explicite les tours et détours du désir, il explore les ressources de la langue et de sa poésie, il met en abîme les phrases à double sens, à vérités et à mensonges, à aveux par déni » (GIRKINGER I., 2001 : 94). La violence et l'agression du jeu des acteurs ont été remplacées par l'affrontement verbal, un pur combat de paroles dont la force constituait cette hostilité si importante dans la pièce pour Koltès. Le rapport entre les deux

¹ Tel était le titre du texte écrit spécialement par Koltès pour être inséré dans *Dans la solitude des champs de coton* à sa parution. Ce texte parlait d'un véritable caractère de cette rencontre, de tout ce qui n'était pas explicitement exprimé dans le texte même de la pièce. Aujourd'hui ce texte est publié dans *Prologue et autres textes* (Paris, Minuit, 1991).

protagonistes est devenu plus équilibré, il n'y avait de plus fort ou de plus faible. Chéreau ne voulait plus voir dans le personnage du Dealer l'attaquant, meneur du jeu, mais plutôt « un grand perdant [...] car c'est lui qui est en quête d'un signe de désir ou d'un geste, c'est lui qui veut saisir l'autre, le dominer » (GIRKINGER I., 2001 : 94). Tout l'anecdotique a été effacé – l'histoire de drogue, de drague, d'hostilité raciale, reste une grande énigme, cette quête impossible – le désir. Mais de quel désir s'agit-il ? « Le désir sous toutes ses formes – comme l'écrit O. SCHMITT – désir du corps de l'autre, désir de possession, de dépossession, désir de savoir et aussitôt d'oublier, désir d'en finir une fois pour toutes avec soi comme avec l'autre, désir de mort enfin » (1995). Une vision scénographique d'une perfection absolue a accompagné cette confrontation de paroles et de pensées : quatre projecteurs de poursuite enfermaient en cercle les deux protagonistes en suivant chacun de leurs gestes, chaque mouvement. La taille et l'intensité de ces projecteurs pouvaient varier, ce qui soulignait la distance entre le Dealer et le Client, leurs éloignement ou tentatives de rapprochement, ainsi que leurs statuts différents à des moments particuliers du spectacle. Ainsi l'éclairage dit beaucoup sur les relations entre les deux protagonistes, donne des réponses aux répliques du Dealer auxquelles le Client ne répond jamais. Le non-dit constitue un véritable ressort dramaturgique de l'action. Le texte peut être défini comme quasi-dialogue où les deux personnages parlent mais sans écouter donc à vrai dire sans espoir de réponse. Et il ne s'agit pas ici seulement de cette incapacité de communiquer, comme dans le théâtre des années '50, '60, mais d'une chose beaucoup plus inquiétante : les deux hommes n'ont plus rien à échanger. Peut-être Koltès nous parle-t-il donc dans sa pièce de l'absence de désir qui nous menace aujourd'hui ?

Le dernier exemple que nous voulons aborder dans notre article concerne un type de texte bien spécifique qui, cette fois-ci, non dit sur la scène doit être senti et porté à la connaissance des spectateurs par le jeu même des acteurs. Ce sont trois textes entre parenthèses et guillemets de *Quai ouest*, la pièce donnée en 1986 dans la mise en scène de Patrice Chéreau. Ils sont destinés uniquement à la lecture mais ils sont vraiment essentiels, car Koltès les a construits de façon à ce qu'ils soient absolument injouables. Ainsi le premier texte qui est une sorte de monologue intérieur, terminé par « dit Abad » (KOLTÈS B.-M., 1985 : 20), parle d'une chose d'importance majeure pour la pièce qui est encadrée, telle qu'on peut la lire, par une double malédiction des pères sur les fils (Abad et Charles) : c'est le rejet d'Abad par son père. Mais pour Koltès la malédiction qui pèse sur ce personnage ne doit pas être formulée nettement en scène, il faut la faire sentir, et Koltès croit qu'on ne peut pas ne pas la sentir. Selon Dominique NORES « elle gagne à ne pas être explicitée ; elle est le lien d'Abad avec Charles, l'autre fils ». Et il ajoute : « Que tous les acteurs en aient un sens profond, là est l'essentiel, cette malédiction, non dite, étant le coup d'envoi de la tragédie » (1986 : 6). Cette malédiction peut expliquer aussi, au moins

en partie, le mutisme d'Abad. C'est encore une caractéristique surprenante de la pièce, que le personnage central de *Quai ouest*, celui qui accomplit le double meurtre, est muet. S'il est muet ce n'est pas qu'il n'ait rien à dire ou qu'il ne puisse pas parler. Abad, tout simplement, «refuse de parler à qui que ce soit d'autre que Charles ; et encore est-il économe en mots, et lui parle-t-il à l'oreille» (KOLTÈS B.-M., 1985 : 108). Abad est un personnage très important parce que son mutisme permet aux autres de se dire, d'exprimer leurs désirs dans une forme de quasi-monologues ou de faux monologues (destinés à l'autre qui ne répond pas). Et c'est justement la succession de ces quasi-monologues qui assure la progression dramatique de la pièce «comme si le tragique était précisément là, dans cette parole destructrice parce qu'elle demeure sans écho et sans réponse autre que l'acte tragique qu'elle suscite» (UBERSFELD A., 1999 : 156).

Les trois exemples sous la forme des trois pièces que nous avons présentées ici montrent le rôle du non-dit, non exprimé dans le théâtre koltèsien. Il constitue l'un des principes très importants de la construction dramaturgique et se réalise dans les formes très originales des soliloques ou des quasi-monologues. Il est vrai que le langage de Koltès est une arme véritable mais ce qui fascine surtout dans ses textes, c'est tout ce que cette langue ne dit pas, ce sont ces grands cercles qu'elle fait toujours autour de la chose qu'elle ne veut pas nommer. Et c'est celà qui permet sans cesse de découvrir de nouvelles lectures et de percevoir ce théâtre comme une métaphore infinie.

Bibliographie

- FABIEN M., 1987 : *Jeux de deux, deux de jeux*. Théâtre des Amandiers, Nanterre 27 II 1987.
 GIRKINGER I., 2001 : *La solitude à deux*. Frankfurt am Main, Peter Lang. Série XIII, vol. 259.
 KOLTÈS B.-M., 1985 : *Quai ouest*. Paris, Minuit.
 KOLTÈS B.-M., 1986 : *Dans la solitude des champs de coton*. Paris, Minuit.
 KOLTÈS B.-M., 1988 : *La nuit juste avant les forêts*. Paris, Minuit.
 KOLTÈS B.-M., 1990 : « Un hangar, à l'ouest (notes) ». In : *Idem* : *Roberto Zucco*. Paris, Minuit.
 KOLTÈS B.-M., 1999 : *Une part de ma vie*. Paris, Minuit.
 NORES D., 1986 : « Une tragédie pour notre temps ». *Acteurs, revue du Théâtre*, n° 35.
 SARRAZAC J.-P., 1995 : « Koltès, la traversée du théâtre ». In : *Idem* : *Théâtre du moi, théâtre du monde*. Rouen, Éditions médianes.
 SCHMITT O., 1995. *Le Monde*, 14 IX 1995. Citation insérée dans : UBERSFELD A., 1999.
 UBERSFELD A., 1999 : *Bernard-Marie Koltès*. Arles, Actes Sud-Papiers.
 UBERSFELD A., 2000 : « Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain : Yasmina Reza, Bernard-Marie Koltès ». In : *B.-M. Koltès au carrefour des écritures contemporaines*. Études Théâtrales. Vol. 19. Université catholique de Louvain.